

Rosemarie Garland-Thomson*

Piersi. Scena patrzenia¹

Abstrakt

Tekst jest przekładem fragmentu książki *Staring: How we look* (2009), który poświęcony jest jednej ze scen patrzenia na cielesność w przestrzeni społecznej. Tą sceną patrzenia/gapienia są kobiece piersi rozpatrywane pod względem historyczno-kulturowej widzialności, od amerykańskich mamek po współczesne wcielenia seksualności. Autorka teoretyzuje na temat wizualnego znaczenia tej części kobiecego ciała, poddanej różnorodnym formom publicznego, monitorowanego oglądu.

Słowa kluczowe

widzenie, gapienie, badania wizualne, kobiecość, cielesność

Nie będziesz mógł odwrócić wzroku.

„New York Times Magazine”,
nagłówek artykułu o Matuszce (1993)

Piersi ikoniczne

Piersi są wszechobecne jako kulturowe ikony². Od świętego źródła Matki Boskiej Karmiącej, przez przyjemnie podniecający dekolt miss Ameryki

* Emory University, USA
e-mail: rgarlan@emory.edu

¹ Tekst jest przekładem fragmentu rozdziału *Breasts* z książki R. Garland-Thomson pt. *Staring: How We Look* (2009, 141–159). Podtytuł został dodany przez tłumacza [przyp. tłum.].

² Ten rozdział zawdzięczam nowatorskiemu esejowi o piersiowości *Breasted Experience* autorstwa Iris Marion Young (2005).

i obfitą pierś mamki³, po erotyczną eksplozję na rozkładówce Playboya — widok piersi oznacza kobietę. Żaden inny cielesny przejaw tożsamości seksualnej, zarówno jako symbol, jak i ciało, nie jest tak rutynowo i rytualnie wystawiany na widok publiczny. Mimo że penis i wagina posiadają porównywalne kulturowe znaczenie, przedstawienia zazwyczaj umiejętnie radzą sobie z postrzeganiem tych części ciała. Penis reprezentuje falliczną władzę, rzadko jednak ukazywany jest publicznie (Bordo 1994, 265–306). Dla przykładu, słynna rzeźba Michała Anioła wyraża męskość Dawida przez dominującą postawę i muskulaturę, a nie przez przypadkowy kawałek ciała pomiędzy potężnymi udami. Falliczne fora w rodzaju pomnika Waszyngtona stanowią stylizację, a nie mimetyczną reprezentację penisa. Waginy pojawiają się w poważnych przedstawieniach jeszcze rzadziej. W pracach Georgii O’Keeffe, Judy Chicago czy Evy Ensler waginy zmieniają się z ciemnych, tajemniczych pułapek w krzykliwe bukiety kwiatów, talerze pełne jedzenia i postaci snujące opowieści⁴. Choć penisy i waginy stanowią symboliczny punkt zapalny, to przeważnie wstydliwie odrzucają natarczywe spojrzenia w przeciwieństwie do piersi, które same zaglądną w oczy.

Matczyne piersi były na widoku od prehistorii aż do początku ery nowożytnej. Wizerunki Wenus pochodzące z prehistorycznych kultów płodności mają szczątkowe, doczepione kończyny, ale za to potężny biust. Ponad dwadzieścia nachodzących na siebie piersi zdobi wytworny tors Artemidy z Efezu. Ten obfity, płodny biust w ludzkiej skali można odnaleźć u wiecznie karmiących madonn (*ever-lactating madonnas*) — jako ideał jest przedstawiany we włoskim renesansie u Madonny Karmiącej. Złoty wiek malarstwa holenderskiego oswoił mleczny biust jako symbol świeckiego komfortu. Nowa Republika Francuska pod koniec XVIII wieku chętnie dostarczała obrazy matczynej piersi swoim nowym obywatelom. Ludzie widzą piersi nawet wtedy, gdy nie mają ich przed oczami. Istnieje długa tradycja projektowania matczyne go biustu na krajobraz, która dotyczy obszaru rozciągającego się

³ W oryginale „mammy”, czyli czarnoskóra kobieta, głównie na południu Stanów Zjednoczonych, pracująca w charakterze niańki lub gospodyni domu zajmującej się dziećmi [przyp. tłum.].

⁴ Kwieciste obrazy Amerykanki Georgii O’Keeffe przypominają waginy, chociaż sama artystka upiera się, że są to po prostu dzieła przedstawiające kwiaty. Amerykańska artystka Judy Chicago jawnie posłużyła się w swojej pracy *The Dinner Party* z 1979 roku, będącej feministyczną uroczystością zorganizowaną na cześć kobiecej kultury, waginalnym obrazowaniem, wykonując serię obiadowych talerzy. Zob. też cieszącą się ogromną popularnością sztukę Evy Ensler *The Vagina Monologues* z 1996 roku, która stanowiąc medytację nad znaczeniami waginy, wypełniona jest opisami różnorodnych sposobów patrzenia na nią.

od Wysp Dziewiczych po Grand Teton (nazwany tak przez trapera od potocznego wyrażenia z języka francuskiego, które oznacza „piersi”) (Kolodny 1975)⁵. W 1498 roku Krzysztof Kolumb porównał niedawno odkrytą Amerykę Południową do rajskiego sutka wystającego z piersi globu ziemskiego (Yalom 1997). Matczyna pierś zniknęła we współczesnej epoce, została jednak zastąpiona przez wszechobecną pierś erotyczną w reakcji na konsumencką zasadę bardziej-i-więcej. Atrakcyjny kociak o rozmiarach 90-60-90 i plastikowa, wyzywająca postać Barbie ze sterczącymi sutkami usunęły z przestrzeni publicznej wizerunki silnych, płodnych piersi bogiń (Urła, Swedlund 1995, 277–313).

Piersi ukryte

W naszych czasach matczyna pierś niemal zupełnie zniknęła z widoku. Muzea czy nieliczne kościoły pozostają jedynymi miejscami publicznymi, gdzie piersi matki mogą być widziane, umieszczone tam bezpiecznie jako estetyczne lub święte relikty. Widok prawdziwej, cielesnej matczynej piersi we współczesnej Ameryce wzbudza kontrowersje, a nawet prawne konflikty. Punktem krytycznym jest zwłaszcza publiczne karmienie piersią. Dla przykładu, w 2004 roku trzydzieści matek z niemowlętami zorganizowało demonstrację publicznego karmienia piersią w miejscowym Starbucksie na przedmieściach Waszyngtonu, protestując przeciw sytuacjom, gdy karmiące matki proszone są o zasłonięcie swojego ciała lub wyjście do toalety⁶. Redakcja jednej z gazet — pośród pełnych nienawiści reakcji społeczeństwa — określiła widok karmiących matek „ostatnim atakiem na prawo do spokojnie wypitej filiżanki kawy” (Roberts 2004, C01). Podobne utarczki dotyczące tego, na jakie piersi powinniśmy, a na jakie nie należy patrzeć, miały swoje zakończenie w lokalnych sądach, gdzie rzecznicy praw karmiących matek argumentowali, mówiąc w skrócie, że należy im się w miejscach publicznych uprzejma nieuwaga (*civil inattention*)⁷.

⁵ Nazwa „Grand Teton” oznacza — we francuskim, ale i w angielskim (*teat*) — „wielką brodawkę sutkową”, a zawdzięczamy ją francusko-kanadyjskim lub irokeckim uczestnikom ekspedycji, którą kierował Donald McKenzie w ramach działalności Kampanii Północno-Zachodniej [przyp. tłum.].

⁶ W języku angielskim taką demonstrację (lub protest) określa się mianem „nurse-in [public]”. Przez organizatorki jest ona uznawana za pokojową formę sprzeciwu [przyp. tłum.].

⁷ Uprzejma nieuwaga (*civil inattention*) — termin ukuty przez Ervinga Goffmana w książce *Zachowanie w miejscach publicznych. O społecznej organizacji zgromadzeń* (2008). To zachowanie, jak pisze Goffman, polega na tym, że „jednostka skupia na

Spory wokół publicznego karmienia piersią rzadko dotyczą zalet karmienia butelką czy piersią, częściej nadzorowania patrzenia⁸. Dla poirytowanej autorki artykułu, która chciała wypić swoją latte w spokoju, problem stanowi najwyraźniej nie ochrona praw matek, ale obrona gapiów (*stareers*) przed urokiem obgapianych (*starees*). Zarzut autorki artykułu dotyczy tego, że karmiąca matka „spodziewa się, że odwróce wzrok” (Roberts 2004). Innymi słowy, chciałyby być chroniona przed własnym odruchem gapienia się. A może i więcej, oszczędzić gapienia się pozostałym gościom kawiarni. Jej wołanie — „Tylko nie to, proszę!” — sugeruje także, że chciałyby ochronić inną matkę przed byciem obgapianą. Ten lament nad filiżanką kawy mówi nam coś o społecznych lękach związanych z tym, na co i jak patrzymy w miejscach publicznych. Oczekujemy, że matczyne piersi zostaną odseparowane i umiejscowione w przestrzeni prywatnej, mimo że erotyczne piersi stanowią wiodący wątek w publicznej kulturze wizualnej. W ten sposób karmiąca pierś zostaje przeniesiona z przestrzeni zwykłego patrzenia na terytorium gapienia się. Kiedy widzimy matczyne piersi tam, gdzie spodziewamy się piersi erotycznych, stajemy się gapiami, natomiast karmiące matki obgapianymi. To społeczne naruszenie budzi najczęściej obaw, nie dotyczy jednak karmienia piersią w publicznej przestrzeni, lecz samego gapienia się.

Piersi odkryte

Naga pierś naprzeciw nagiego oka ma w sobie potencjalny ładunek znaczeń — tak dawniej, jak i teraz. Odkryte piersi wskazują na różnorakie wyobrażenia kobiecości. Głęboki, zapraszający dekolt wstydliwie obiecuje seksualne uniesienia. Obfity matczyzny biust, mamy lub mamki, szepcze pocieszająco do dziecka. Przekłuta kolczykiem pierś gwiazdy rocka zagłusza kobiecą skromność. Pierś Madonny wstawia się za grzesznymi duszami. Pierś w bikini droczy się i odmawia dostępu do siebie. Jędrna, uniesiona pierś sprzedaje wszystko od sałaty i samochodów przez napoje i lalki po wojnę. Zakryta tylko symbolicznie pierś tancerki go-go idzie niemalże na całość

towarzyszu wzrok wystarczająco długo, by okazać, że go zauważa (i przyznać wsem i wobec, że go zauważa), chwilę później wycofując swoją uwagę, w ten sposób dając do zrozumienia, że nie budzi w niej szczególnego zainteresowania” (Goffman 2008, 94) [przyp. tłum.].

⁸ Autorka używa słowa *stare* w znaczeniu odnoszącym się do szczególnego rodzaju „zatrzymanego” spojrzenia: „przyglądać się”, „wpatrywać”, „przypatrywać”, „gapić” czy „być wpatrzonym” [przyp. tłum.].

(Yalom 1998; Latteier 1998). Pojawienie się piersi czyni kobiety rozpoznawalnymi jako kobiety, ale — co bardziej istotne — gapienie się na piersi mówi nam ponoć, kim kobieta *tak naprawdę* jest. Choreografia i zachowanie kobiecych piersi, bardziej niż jakiegokolwiek innej części kobiecego ciała, jest wyznacznikiem jej osoby. Chociaż kobiece rozumienie siebie może rażąco różnić się od informacji, jaką jej piersi przekazują oczom świata, to jednak komunikują one istotę jej kobiecości.

Wizualne przyciąganie piersi może irytować zarówno gapiów, jak i obgapianych. Kobiety często wstydzą się widoku swoich odsłoniętych piersi. Za duże piersi oznaczają za dużo kobiecości; zbyt małe oznaczają za mało. Kobiety o małych piersiach mogą chować się w za dużych swetrach lub rekompensować rozmiar wkładkami do stanika. Piersiaste kobiety mogą bronić się przed zalotnymi spojrzeciami luźną odzieżą. Pewna kobieta z dużymi piersiami przyznała: „Facet, który gapi się na moje piersi, nie ma u mnie szans. Chciałabym choć raz, żeby popatrzył w moje oczy z takim samym zainteresowaniem, z jakim patrzy na moje piersi” (Latteier 1998, 21). Mężczyźni, kiedy gapią się na kobiece piersi, muszą być równie ostrożni w kwestii wizualnego przekroczenia zakazanego terytorium. Obgapiacze piersi mogą być bowiem uznani za grubiańskich, nietaktownych czy lubieżnych. Wspomniana scena ze Starbucksa niepokoiła ludzi po części dlatego, że gapienie się — lub nie — na karmiące piersią matki to wkraczanie na nieznane wizualne terytorium.



Ryc. 1. Marc Tyler Nobleman, „Czy mój życiorys mówi coś o moich piersiach? Bo nie potrafię znaleźć innego powodu, dla którego pan wciąż się na nie gapi”. 8 listopada 2011 roku, przedruk za www.cartoonstock.com

[...]

Zasady patrzenia komplikują się, gdy obiektem gapienia są piersi. Jeden z możliwych punktów widzenia w kwestii tego, kto powinien, a kto nie powinien gapić się na piersi, może przedstawić osoba, która urodziła się jako dwupłciowa. Po dwudziestu czterech latach życia jako kobieta osoba ta dokonuje zmiany płci na męską, przybiera tożsamość, w której czuje się bardziej komfortowo. Poza zmianami w ubraniu i sposobie zachowania się podejmuje się leczenia testosteronowego, które dopełnia jej tranzycję w męskość⁹. Testosteron daje pewne widzialne wyznaczniki męskości, tj. owłosienie na twarzy, bardziej męskie ciało i niższy głos. Stając się hormonalnie mężczyzną — ku swojemu zaskoczeniu — zmienia swoje gapiowskie zachowanie. Stwierdza, że zażywając przez kilka tygodni testosteron, zaczął postrzegać kobiety inaczej niż poprzednio, kiedy to przeważnie patrzył na ciała innych ludzi, żeby zdać sobie sprawę z ich odmienności. Teraz, będąc hormonalnie mężczyzną, gdy widzi po raz pierwszy kobietę w przestrzeni publicznej, rzadko patrzy na jej twarz. Przeważnie rozpoczyna swoją wizualną znajomość z kobietami od gapienia się na ich piersi. Zawstydzające było dla niego to, że — jako kobieta — wykształcił w sobie „oczy faceta”, jak sam to nazywa, i stał się „mężczyzną z piersiami”. Ale nawet gdy jego mózg mówi, żeby nie gapił się na piersi, trudno mu się powstrzymać. Mimo oporów przyznaje teraz, że zaczął akceptować, a nawet cieszyć się z tej stereotypowej praktyki widzenia, która jest częścią jego codziennego męskiego życia (anonimowy wywiad z 2006 roku). Mówiąc inaczej, jego nowa męska pozycja społeczna pozwala mu gapić się na piersi. Tak więc przywileje przypisane męskości unieważniają społeczny zakaz gapienia się.

Kiedy spodziewane znaczenia kobiecych piersi nie dają się odczytać wprost, ich widok może doprowadzić widzów do obłędu. Zwłaszcza po dodaniu do kontrowersji związanej z publicznym karmieniem piersią szaleństwa, które wywołał odsłonięty przelotnie sutek Janet Jackson, obgapiony przez 140 milionów Amerykanów na koncercie zagrany w przerwie Super Bowl w 2004 roku. Dyskusja, która wybuchła wokół tak zwanego Nipplegate, dotyczyła tego, czy ludzie powinni byli zobaczyć pierś Janet Jackson. Był to prawdziwie amerykański spektakl: widzowie poczuli się dotknięci, Federalna Komisja Łączności (FCC) wszczęła śledztwo, Janet Jackson prosiła publicznie o wybaczenie za nieprzewidziane niedociągnięcie w jej ubiorze, aukcje Viacom — producenta odpowiedzialnego za jej występ — wzrosły. Ludzie dyskutowali o znaczeniu nie tyle nawet sutka Jackson, ile naszego

⁹ Sullivan (2000) dostarcza prowokacyjnego, subiektywnego opisu rezultatów, jakie wiążą się z przyjmowaniem testosteronu.

kolektywnego, przelotnego i zaskoczonego spojrzenia. Co więcej, to zdumione spojrzenie definiuje mityczny, kulturowy spektakl, jakim jest Super Bowl. Ci, którzy twierdzą, że Super Bowl jest zdrowym amerykańskim rytuałem, w którym wspólnie uczestniczą, byli wzburzeni widokiem sutka Jackson, nie protestowali jednak przeciw jej wyraźnie erotycznemu występowi. Preprosiny Jackson utwierdziły publiczność w przekonaniu, że sutki powinny pozostać prywatnym zasobem rodziny patriarchalnej, a nie podniecającym dziewczęcym show.

Sutek Jackson wyprowadził widzów z równowagi, wkradając się w pole widzenia i wykraczając daleko poza oczekiwane wizualne kokietowanie dekoltem. Sutki są punktem zerowym znaczenia piersi, znakiem uaktywniającym sprzeczności z nimi związane. Zarówno dziecko, jak i kochanek upominają się o sutek kobiety jako sferę przyjemności. Ale sutek Jackson rościł sobie prawo do czego innego. To, co ludzie pożerali wzrokiem, nie było sutkiem matczynym lub erotycznym, ale raczej takim, który nacechowany był autoerotyzmem. Na oczach widzów znalazło się akcesorium (*accoutrement*), które — jak Jackson przyznała wcześniej w programie Oprah Winfrey Show — przynosi jej wiele przyjemności, gdy na co dzień się nim posługuje. Sutek służący samozadowoleniu oburzał dlatego, że przyjemność, którą odczuwała Jackson, należała wyłącznie do niej. Znaczenie odsłoniętego sutka nabiera siły, gdy zostanie włączone w rasistowską i seksistowską historię ciał czarnych kobiet (*black women's bodies*). Afroamerykańskie kobiety były wykorzystywane jako siła robocza pod kątem seksualnym, reprodukcyjnym i domowym, a zarazem stygmatyzowane, gdy uznawano je za uległe służące lub seksualnie zboczone jednostki. Manifestacja przyjemności, którą czarna kobieta czerpie wyłącznie dla siebie, okazała się nieoczekiwanym widokiem podczas typowo amerykańskiego spektaklu Super Bowl (Wallace-Sanders 2008). Sutek Jackson stał się niejako kulturowym probierzem sprzecznych ze sobą znaczeń, jakie posiada pierś.

Dla kobiet wizualne znaczenie piersi ustanawia jej magnetyzm. Kobięca pierś przeznaczona jest dla męskiego oka. To erotyczny kapitał kobiet. Dolly Parton, Jayne Mansfield, Jane Russell i Carol Doda zdobyły majątek oraz sławę, zachęcając mężczyzn do patrzenia na ich piersi. Całe tłumy bezimiennych tancerek brzucha, striptizerek, miss piękności, gwiazd porno i modelek dumnie pokazują swoje piersi, żeby zarobić na życie. To przyjęty płciowy podział pola widzenia wywołuje tę wizualną lawinę obrazów piersi¹⁰.

¹⁰ Ta genderowa dynamika patrzenia opisuje normatywne kulturowe scenariusze, a nie zachowanie lub motywacje rzeczywistych osób. Rzecz jasna sposób, w jaki ludzie umiejscawiają siebie w kontinuum seksualnej tożsamości, kształtuje to, jak faktycznie patrzą na mężczyzn i kobiety (por. Berger 1972).

W skrócie, społeczną rolę mężczyzn jest bycie gapiami, natomiast kobiet — bycie obgapianymi. Pierś pełni funkcję kulturowej ikony w tej wizualnej relacji. Społeczny obyczaj gapienia się na piersi stale udziela mężczyznom dwóch podstawowych lekcji. Po pierwsze, patrzenie na piersi przypomina mężczyźnie o tym, czym nie jest. Po drugie, patrzenie na piersi przypomina mężczyźnie, że może, a nawet musi otrzymać to, czego pragnie. Gapie widzą ikoniczną pierś jako szczodłą i dostępną, ale tylko dla innych, nie dla samej kobiety. Erotyczna pierś zapewnia seksualną przyjemność męskim gapiom. Matczyna pierś zapewnia pokarm dziecku. Piersi niemal nigdy nie są własnością kobiety, stanowią bowiem ozdoby albo narzędzia zapewniające mężczyznom komfort widzenia, podniecenie lub władzę.

W wyniku tego kobiety często odcinają się od swoich piersi lub — co jeszcze gorsze — są do nich zniechęcone. One nie są dla mnie, są dla kogoś innego. A jednak pierś stanowi źródło głęboko zmysłowej przyjemności dostępnej każdemu. Sutki stworzone są dla ust, a cała natura zachęca do połączenia ust z sutkami. Dla kobiet przyjemność związana z piersią zawiera się w dotyku, odczuwaniu — bez względu na to, czy jest to dotyk ciała kochanka, ust dziecka, jej własnej dłoni, czy zabawki erotycznej, którą Janet Jackson sprawia sobie przyjemność. Żeby czerpać przyjemność ze swoich piersi, kobiety muszą przemieścić je ze sfery wizualnej do sfery dotykowej (Young 2005). Publiczny widok piersi znanej osoby, która zwraca uwagę na własną dotykową przyjemność, nie jest tym, co amerykańscy widzowie chcieliby zobaczyć podczas Super Bowl. Amerykanie gapili się, czując strach, podniecenie, a nawet oburzenie.

Piersi nieoczekiwane

Jeśli w istocie jesteśmy narodem gapiów, jak argumentują Neil Postman i inni, nieoczekiwane piersi są przedmiotem gapienia się, który jest przyczyną zadowolenia, dyskomfortu, poczucia ambiwalencji (Postman 1985; Debord 1998). Przedstawiany bez końca obraz piersi jest zarazem podniecający i niejako monotony. Chociaż piersi potrafią być przyczyną znużenia lub podniecenia, niemalże wszystkie ukazywane publicznie wyglądają wyjątkowo jednorodnie. Jeden dzień spędzony na plaży lub krótka wizyta w kobiecej szatni pokaże jednak, że kobiece piersi są równie różnorodne, jak ich twarze. To w obrębie tej różnicy — między publicznymi a prawdziwymi kobiecymi piersiami — komercjalizm wykonuje najbardziej rentowną pracę. Wysilek, jaki wkładają kobiety w stworzenie i utrzymanie medialnych piersi, wiąże się z użyciem normalizujących środków pomocniczych, od nadających kształt części garderoby, takich jak biustonosz, po przyrządy do cwi-

czeń, implanty i operacje plastyczne. Kobiety dosyć szybko uczą się, że posiadanie odpowiednio wyglądających piersi przyczynia się do dobrego życia i w pewnym sensie mają rację.

Nie oczekujemy jedynie, że piersi będą się pojawiać w określonych miejscach i kształtach. Liczymy również na to, że piersi ukażą się w dopasowanych do siebie parach. Ich symetryczne umiejscowienie i wzajemne powiązanie jest sygnaturą właściwie rozumianej kobiecej osobowości i piersowości (*breastedness*). Samotna pierś z rzadka pojawia się poza kontekstem macierzyństwa. Trzecia pierś, która nie jest wcale tak wyjątkowa, choć mogła stać się przyczyną zguby Anny Boleyn, określana była „sutkiem wiedzy” i traktowana jako znak świadczący o konszachtach z diabłem. Ale podwójność piersi przyczynia się również do ich wizualnej fetyszyzacji. Rowek między piersiami jest ich zapowiedzią, zapewnia o wdziękach piersi i zaprasza gapiów do wtulenia się w nie. Pociągające linie dekoltu przykuwają wzrok; zmysłowy przesmyk zachęca do polizania — wszystkie te obietnice są podniecające. Wygląd dekoltu zależy od konkretnego kształtu każdej z piersi. Kiedy ten widok zostaje zakłócony, gdy części tej sceny nie odpowiadają oczekiwaniom, jesteśmy wizualnie oszołomieni¹¹. Nieprzewidywalny, nierozpoznawalny krajobraz piersi jest dla oczu wstrząsający, ponieważ nie wiemy, jak na niego patrzeć.

Ta rozbieżność pomiędzy piersiami, które widzimy, a piersiami, które mamy, dostarczyła na początku lat siedemdziesiątych efektywnego narzędzia wizualnego ruchowi na rzecz walki z rakiem piersi¹². Działania krajowego ruchu były kompleksowe i obejmowały polityczny program zakładający agresywny lobbing, pozyskiwanie publicznego poparcia, tworzenie kampanii informacyjnych i tych dotyczących wczesnego wykrywania, wymagających konkretnych działań i funduszy, otwartych wystąpień oraz powołania organizacji takich jak National Breast Cancer Coalition i wydarzeń typu Race for the Cure. Pierwszym wizualnym czynnikiem było umieszczenie na widoku wpływowych kobiet, które wygrały z rakiem piersi, i oddanie im głosu — między innymi Shirley Temple Black, pierwszej damy Betty Ford i Happy Rockefeller. Przed ich publicznym wystąpieniem rak piersi stanowił tabu i był praktycznie nieprzedstawiany w społeczeństwie. Później jednak protesty i agresywne społeczne zaangażowanie przeforsowały kobiece podejście do prezentowania piersi w sferze publicznej.

¹¹ O jednej z dwustu kobiet mających dodatkowy sutek zob. Yalom 1997, 61.

¹² Ruch na rzecz walki z rakiem piersi stanowił inicjatywę w sprawie politycznego uznania. Nie był on tylko częścią ruchów kobiecych, ale większej grupy ruchów walczących o prawa obywatelskie, charakteryzujących i zmieniających polityczny i społeczny krajobraz Ameryki połowy XX wieku.

Kobiety, które pokonały raka, zaczęły odsłaniać swoje piersi pod koniec lat siedemdziesiątych, kiedy to ruch kobiet w największym stopniu sprzeciwiał się zinstytucjonalizowanemu seksizmowi. Prezentowana publicznie bezpiersiowość (*breastlessness*) wyraźnie naruszała to, czego ludzie zwykli się spodziewać po piersiach. Kobiety te skłoniły Amerykanów do zmiany swoich wizualnych przyzwyczajęń, domagając się patrzenia na piersi w nowy sposób. Gapienie się skłoniło ludzi do przeorganizowania myślenia, do czego w istocie ruch na rzecz walki z rakiem piersi dążył. Wzrok społeczeństwa zwrócił się w stronę politycznej świadomości za sprawą szokującego widoku amputowanych piersi. [...]



Ryc. 2. Hella Harnid, *The Warrior*, prawa autorskie Deena Metzger, www.donnellycolt.com

Pierwszym obrazem amputowanej piersi była — teraz już znana — fotografia Helli Harnid zatytułowana *The Warrior*, która ukazuje pisarkę Deenę Metzger z rozciągniętymi ramionami, odsłaniającą nagą klatkę piersiową skierowaną do nieba w triumfalnym geście radości. Metzger chciała, żeby ta fotografia towarzyszyła opublikowanej przez nią w 1978 roku książce *Tree*, napisanej na podstawie jej dziennika, który był zapisem walki z rakiem piersi. Wydawcy byli jednak temu pomysłowi niechętni. Mimo to plakat zaczął

z wolna wchodzić w obieg i być rozpoznawalny w kobiecych kręgach po tym, jak Metzger opublikowała go na własną rękę. *The Warrior* jest już klasycznym obrazem politycznej inicjatywy, jaką podejmują kobiety w kształtowaniu pozytywnej tożsamości, która honoruje różnice. Triumfalna poza wysławia przeżycie choroby, ale i coś jeszcze — bezpiersiowość. W 1997 roku fotografia znalazła się na okładce nowego wydania książki Metzger.

Bardziej pesymistyczne przedstawienie raka piersi podejmuje temat doświadczenia medycznego, które dotyczy leczenia, a nie przetrwania choroby. Przykład stanowią autoportrety angielskiej fotografki Jo Spence, które przykuwają spojrzenia po to, by ujawnić realia leczenia raka piersi. Cykle fotograficzne wykonane przez Spence łączą technikę dokumentalną oraz portret, umiejscawiając w centrum pierś kobiety w średnim wieku (Spence 2005; 1995; 1986). Najbardziej wstrząsające zdjęcia dokumentują jej dziesięcioletnie zmaganie się z rakiem piersi, mające swój początek w 1982 roku. Wielkie, obwisłe, okaleczone i asymetryczne piersi są centralnym punktem *The Cancer Project*, *The Picture of Health* i *The Final Project*. Fotografie Spence przypominają kiepskie rodzinne migawki, a nawet zdjęcia z kartoteki policyjnej. Są dalekie od obrazów zadartych i wyrzeźbionych piersi, których porządek destabilizują. Nie czynią aluzji do wizerunków dziewczyn z okładek lub rozkładówek. Zamiast typowej erotycznej piersi, do widoku której przywykliśmy, na tych zdjęciach zawarta jest cała osobliwość postaci Jo Spence. Jedno ze zdjęć ukazuje pierś oznaczoną chirurgicznie wielkim X, z nagryzmołonym napisem „property of Jo Spence?” (własność Jo Spence?), inne imituje zdjęcie policyjne, na którym Spence trzyma tuż pod swoimi nagimi piersiami tabliczkę z nadrukowaną datą. Jeszcze inny portret zestawia okaleczoną i pomniejszoną pierś z twarzą ukrytą za kaskiem motocyklowym. W kolejnym, zatytułowanym *Marked up for Amputation*, wielka pierś z białym X-em wyłania się spod szlafroka, podczas gdy Spence z ponurą miną, z przyciemnionymi, babcinymi okularami na nosie, chłodno spogląda na swoich gapiów. Ostatni spośród tych zdumiewających i ironicznych autoportretów został wykonany w hospicjum tuż przed jej śmiercią w 1992 roku. W zgodzie z tradycją sztuki radykalnej, szczególnie wyrazistej, fotografie Spence mają entuzjastyczną, ale ściśle określoną widownię. Te zdjęcia nie przychodzą do ludzi same. To oni zmuszeni są przyjść do nich i je zobaczyć.



Ryc. 3. Jo Spence, seria *Cancer Shock*.
Przedruk za zgodą Terry'ego Dennetta.

W 1993 roku bezpiersiowość pojawiła się tam, gdzie nikt nie spodziewał się jej zobaczyć. Wtedy to ekstrawagancka, bajecznie wyglądająca artystka i modelka o pseudonimie Matuschka zmieniła sposób, w jaki patrzymy na piersi. Matuschka zrobiła karierę dzięki swojemu ciału: była tancerką go-go, modelką reklamującą bieliznę i fotografką. Początkowo na zdjęciach pokazywała swoją nagą postać pośród opuszczonych budynków. Od początku kariery była zafascynowana dokumentowaniem swojej osoby, zwłaszcza tułowia. Można by powiedzieć, że Matuschka jest idealnym przykładem profesjonalnej obgapianej. W 1991 roku diagnoza raka i mastektomia zmusiły ją do przemyślenia kwestii swojego ciała, pracy, życia i śmiertelności. Z charakterystyczną dla siebie zuchwałością nadal wykonywała fotobiograficzne portrety, podejmując wyzwanie dalszego posługiwania się swoim ciałem do robienia pięknych zdjęć. Te niepokojące portrety, zamiast wabić wzrok perfekcyjnie pasującą do siebie parą piersi, zmuszały zaskoczone spojrzenie do zmierzenia się ze spektakularną, poszarpaną blizną biegnącą wzdłuż jej klatki piersiowej, dokładnie tam, gdzie niegdyś znajdowała się jej prawa pierś. [...] Komentując te fotografie, Matuschka stwierdziła triumfalnie: „teraz mogę robić sztukę z niczego” (Matuschka 1993, 162).



Ryc. 4. Matuschka, *The New Deal* (1993),
www.matuschka.net

Matuschka nie wygląda inaczej niż wcześniej. To ludzie patrzą teraz na nią inaczej. Jej uderzająca uroda zawsze przyciągała gapiów, a jej piersi często stanowiły cel dla spragnionych oczu. Nowe ciało Matuschki zaskoczyło widzów, a ich reakcje zaskoczyły Matuschkę. Zaczęła ona uznawać swoje fotografie za „nowy słownik obrazowania”, który podarował ruchowi walki z rakiem piersi coś więcej niż twarz (Peterson, Rhodes 2003, 1).

W tym czasie zasłona milczenia i niewidzialności przesłaniała jednak problem raka piersi. Nie było różowych wstążek, marszów, programów talk-show, uświadamiających kampanii czy książek dr Susan Love. Nie było też niemal żadnych fotografii bezpiersiowości. Dlatego Matuschka stworzyła serię autoportretów zatytułowanych *Beauty Out of Damage*. Te fotografie rzuciły w sferę publiczną obraz, który istniał wcześniej wyłącznie w kobiecych centrach i biurach aktywistek. Z początku wydawało się, że nikt nie chce kupować jej „szczerych zdjęć” (Matuschka 1993). Wtedy jednak dziennikarka pisząca dla „New York Timesa” dostrzegła artystkę przechadzającą się w pobliżu wiecu ze swoimi fotografiami, którymi obwiesiła ciało, jakby to były tablice ogłoszeniowe, i poprosiła ją o wywiad. W sierpniu 1993 roku jeden z autoportretów z serii *Beauty Out of Damage* pojawił się na okładce

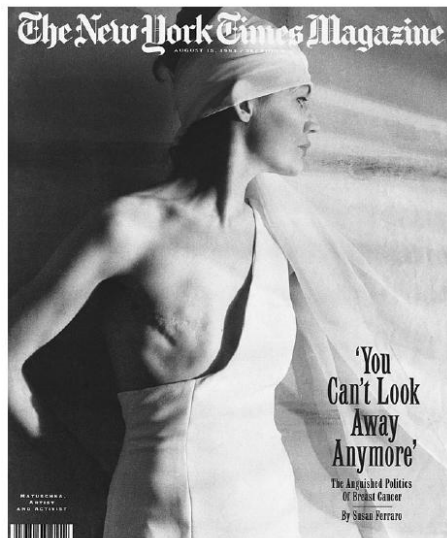
niedzielnego wydania „New York Times Magazine”, a Matuschka stała się, jak to określiła, „pierwszą dziewczyną, która wystąpiła topless na okładce” w ramach powstającego wówczas ruchu na rzecz walki z rakiem piersi (Ferraro 1993, 24–27; Matuschka, *Balancing a Lopsided Act*, 8). Różnica między fotografią kobiety z jednej piersią Matuschki a wcześniejszym plakatem *The Warrior* Deeny Metzger i zdumiewającymi zdjęciami Jo Spence jest klarowna: ta pierwsza to modelka na okładce ilustrowanego, ekskluzywnego magazynu informacyjnego. Jo Spence przynależała do alternatywnego świata radykalnie artystycznej fotografii, podczas gdy Matuschka wabiła spojrzenia z wnętrza wizualnego pola mainstreamu. Ze swoimi portretami rodem z wysokiej mody Matuschka nawiązała do estetycznej tradycji ukazywania nagości, natomiast Spence prezentowała nagość, robiąc aluzję do estetyki tabloidów. Matuschka uczyniła z bezpiersiowości publiczny spektakl, którego nikt nie spodziewał się zobaczyć.



Ryc. 5. Matuschka, *Tattooectomy* (2003),
www.matuschka.net

I ludzie patrzyli. Widzieli wiele kobiet z pięknymi piersiami w „New York Timesie”, ale nigdy dotąd nie widzieli bezpiersiowości u takiej kobiety. Na początku widzimy obraz, który — jak się wydaje — niczym szczególnym się

nie wyróżnia, który wpisuje się w konwencję fotografii prezentującej wysoką modę. Smukła i zgrabna modelka przybiera szykowną pozę, twarz ujęta z profilu, głowa otoczona stylowym turbanem, wystawiony tors w opadającej z ramienia, głęboko dekoltowanej białej sukni. Obraz czerpie nieco dramatyzmu z dość oczywistego odwołania do postaci bogini Diany. Ale w samym sercu fotografii znajduje się fioletowawa szrama wijąca się wzdłuż miejsca, gdzie spodziewamy się zobaczyć miękką krągłość piersi. Ta fotografia jest uderzająca w obu znaczeniach tego słowa. Każde zatrzymanie spojrzenia, bo łączy w sobie to, co spodziewane, z tym, co niespodziewane, znajome z dziwnym. Przekraczający konwencję wizualny związek, łącząc wyjątkowo przychylną wzrokowi postać z wyjątkowo nieprzychylną wzrokowi blizną, zaprasza nas do patrzenia.

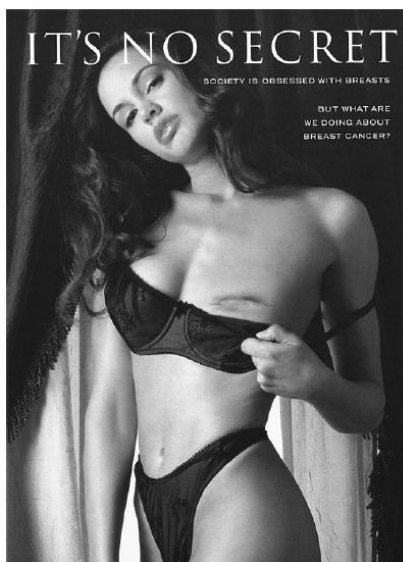


Ryc. 6. *Beauty Out of Damage* (1993),
„The New York Times Magazine”.

Jednocześnie wspaniały i wstrząsający obraz Matuschki przyciągnął nie tylko spojrzenia, przyniósł również setki listów do wydawcy „New York Timesa”, a także gwałtowny przypływ wywiadów w telewizji, radiu i prasie, prywatnych rozmów telefonicznych czy obraźliwych i miłosnych listów, które wysyłano do modelki. Niektórzy uznali go za „żenujący”, „skandaliczny”, potępili za wykorzystanie cierpienia jako elementu szokującego wizualnie (Matuschka 1993). Kobiety, które przeżyły raka piersi, a których reakcje były przez Matuschkę najbardziej pożądane, ogólnie chwaliły fotografię za

uczynienie ich rzeczywistości widzialną przez wystawienie na widok ciała odpowiadającego ich ciałom. Wiele kobiet zareagowało jednak negatywnie, uważając, że ta fotografia narusza ich prywatność, że to, „jak naprawdę wyglądają”, zostało właśnie wystawione na spojrzenia wszystkich ludzi. Jeszcze inne obawiały się, że szokujące ujawnienie wyglądu Matuschki zniechęci kobiety do badań mammograficznych i dalszego leczenia. [...]

Fotografia Matuschki rozbudziła emocje związane z rakiem — ale i z patrzaniem. Podpis umieszczony pod zdjęciem w „New York Timesie” był prowokujący: „Nie będziesz mógł odwrócić wzroku”. Ta odsłonięta rana i nieoczekiwana odmienność ciała zmieniła ludzi w zakłopotanych gapiów, wbrew upomnieniom matek. Zmusiła wszystkich, by patrzyli uważnie nie tyle na to, na co nie chcieliby patrzeć, ile na to, czego nie spodziewali się ujrzeć. Dostrzeżenie rany w miejscu, w którym spodziewamy się piersi, wymaga zarówno uwagi, jak i wyjaśnienia, nowej rzeczywistości. Fakt, że nie możemy odwrócić wzroku, daje szansę na zaistnienie politycznej dojrzałości, która potwierdza skuteczność pracy, jaką wykonali obrońcy praw kobiet chorych na raka piersi. Niewzruszone spojrzenia utkwione w bliźnie Matuschki są czymś w rodzaju ekskluzywnego zagapienia się. Instynktowną reakcją może być przerażenie, zachwyt lub podniecenie, ale oko odpowiada barokowym wpatrywaniem się. Ten utkwiony wzrok jest punktem wyjścia politycznego aktywizmu.



Ryc. 7. *Obsessed with Breasts*, Breast Cancer Fund Campaign.

Portret Matuschki na okładce „New York Times Magazine” był w pewnym sensie punktem zwrotnym dla ruchu na rzecz praw kobiet chorych na raka, który rozwinął całą symbolikę kultury wizualnej, od wszechobecnych różowych wstążek po misterne tatuaże zdobiące blizny po mastektomii. Dla przykładu, w 2000 roku The Breast Cancer Fund, organizacja non profit z siedzibą w San Francisco, której działalność skupiona jest na badaniach i edukacji, zorganizowała publiczną kampanię zatytułowaną *Obsessed with Breasts*¹³. W jej ramach zawieszono trzy plakaty na miejskich przystankach i ścianach budynków. Pierwszy plakat wyglądał jak okładka czasopisma „Cosmopolitan”; drugi imitował reklamę linii kosmetyków *Obsession* produkowanych przez firmę Calvin Klein; trzeci był repliką okładki katalogu Victoria Secret. [...] Ta kampania zbliżyła obraz Matuschki z okładki „New York Times Magazine” do upolitycznionej parodii. Podobnie jak autoerotyczna pierś Janet Jackson, obrazy te wywołały kontrowersje i były przyczyną protestów politycznych związanych z tym, czym jest akceptowane i nieakceptowane patrzenie na kobiece piersi¹⁴.

Kiedy krążąca bez końca erotyczna pierś zostaje zastąpiona przez wstrząsającą bliznę, oko łączy dwa przeciwstawne wizualne gatunki: plakat z nagą dziewczyną (*pin-up girl*) oraz fotografię medyczną. Medyczny podmiot powinien przybrać do fotografii zgnębioną i zrezygnowaną pozę, a oczywiście przysłonięte czarnym prostokątem; naga dziewczyna z plakatu powinna być natomiast odpowiednio wydekoltowana. Poznawcze pomieszanie wzmacnia tylko potrzebę rozwikłania sprzeczności, jaka zachodzi między tymi widokami, wywołującymi rozbieżne oczekiwania. Drwiąc z sensacyjności tych dwóch rodzajów obrazów, fotografie te sprzeciwiają się odmowie patrzenia na raka piersi we współczesnej Ameryce. [...]

Ludzie w końcu dostrzegą te ciała, gdyż okażą się one znajome, choćby nawet nieświadomie, i to właśnie może zmienić gapienie. Kiedy wizualna nowość, która rozpala spojrzenia, zgaśnie, ciała ożywione przez Matuschkę [...] zostaną rozpoznane jako przynależne do ludzkiego spektrum. Innymi

¹³ W 1998 roku Breast Cancer Fund opublikowała książkę zatytułowaną *Art. Rage. Us: Art and Writing by Women with Breast Cancer*. Ten piękny album złożony z tekstów i prac artystycznych stworzonych przez kobiety z rakiem piersi, poprzedzony przedmową Terry Tempest Williams, powieściopisarki działającej na rzecz środowiska, jest reprezentatywny dla sztuki zaangażowanej spod szyldu ruchu na rzecz walki z rakiem piersi.

¹⁴ Popularne obecnie archiwum obrazów Flickr udostępnia wiele autoportretów kobiet, które przeżyły raka piersi, prezentowanych w stylu tych publicznych pokazów bezpiersiowości [należy przy tym pamiętać, że książka Rosemarie Garland-Thomson, z której pochodzi ten tekst, ukazała się w 2009 roku – przyp. tłum.].

słowy, te przedstawienia umieszczać będą przed oczami charakterystyczne detale dopóty, dopóki ludzie do nich nie przywykną. Odmienne kształty ciał tych kobiet i ślady, które noszą, świadczą o ludzkiej różnorodności, o sposobie, w jaki nasze życie naznacza nasze ciała. Ów proces naznaczania i rozpoznawania jest tym, co może potencjalnie wnieść nowe życie w wymianę naszych spojrzeń.

tłum. Maciej Topolski

Breasts. Scene of Staring

Abstract

This text is the translation of the chapter *Breasts* from *Staring: How we look* (2009) by Rosemarie Garland-Thomson. It is about the various ways of looking at female body in social space. The authoress describes the visibility of the breast in the American context.

Keywords

seeing, staring, visual studies, femininity, corporeality

Bibliografia

1. *Art. Rage. Us: Art and Writing by Women with Breast Cancer* (1998), San Francisco: Chronicle Books.
2. Berger John (1972), *Ways of Seeing*, London: Penguin Books.
3. Bordo Susan (1994), *Reading the Male Body*, [w:] L. Goldstein (ed.), *The Male Body. Features, Destinies, Exposures*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
4. Debord Guy (1998), *Spółeczeństwo spektaklu*, tłum. A. Ptaszkowska, współpr. L. Brogowski, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
5. Ferraro Susan (1993), *The Anquished Politics of Breast Cancer*, "New York Times Magazine" 15.08.1993, s. 24–27.
6. Garland-Thomson Rosemarie (2009), *Staring: How We Look*, New York: Oxford University Press.
7. Goffman Erving (2008), *Zachowanie w miejscach publicznych. O społecznej organizacji zgromadzeń*, tłum. O. Siara, red. G. Woroniecka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
8. Kolodny Annette (1975), *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
9. Latteier Carolyn (1998), *Breasts: The Women's Perspective on an American Obsession*, New York: Psychology Press.
10. Matuschka (1993), *Why I Did It*, „Glamour Magazine”, No. 91.
11. Matuschka, *Balancing a Lopsided Act*, esej nieopublikowany.

-
12. Peterson Mary A., Rhodes Gillian (2003), *Perception of Faces, Objects, and Scenes: Analytic and Holistic Processes*, Cambridge: Oxford University Press.
 13. Postman Neil (1985), *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, New York: Penguin.
 14. Roberts Roxanne (2004), *Do Me a Favor, Keep a Lid on Your Double Latte*, "Washington Post" 15.08.2004, s. C01.
 15. Spence Jo (1986), *Putting Myself in the Picture. A Political, Personal and Photographic Autobiography*, Seattle: Camden Press.
 16. Spence Jo (1995), *Cultural Sniping: The Art of Transgression*, London: Routledge.
 17. Spence Jo (2005), *Beyond the Perfect Image: Photography, Subjectivity, and Antagonism*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
 18. Sullivan Andrew (2000), *The He Hormone*, "The New York Times Magazine" 2.04.2000.
 19. Urla Jacqueline, Swedlund Alan (1995), *The Anthropometry of Barbie: Unsettling Ideals of the Feminine Body in Popular Culture*, [w:] J. Terry, J. Urla (eds.), *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, s. 277-313.
 20. Wallace-Sanders Kimberly (2008), *Nipplegate: Black Feminism, Corporeal Fragmentation and the Politics of Public Consumption*, [w:] M. Meyers (ed.), *Women in Popular Culture: Representation and Meaning*, Cresskill: Hampton Press.
 21. Yalom Maliryn (1997), *A History of Breast*, New York: Ballantine Books.
 22. Young Iris Marion (2005), *On Female Body Experience. „Throwing Like a Girl” and Other Essays*, New York: Oxford University Press.

